La cultura del 900



Roberto Ibáñez

ENCICLOPEDIA



31

URUGUAYA



La cultura del 900

Roberto Ibáñez

DESLINDE TEMATICO Y TEMPORAL

La *cultura* puede ser definida —al margen de sus múltiples intrincaciones— como el atributo de los pueblos que testimonian la *originalidad* de su ser y la traducen en el dominio de la aptitud creadora —configurada por el arte, la literatura, la ciencia— a través de sus individualidades superiores.

Sustentamos el concepto sin desconocer —como anota Bühler— que "el arte, la literatura y la ciencia (trinidad ideológica) no pueden identificarse totalmente con el conjunto de una cultura, por mucho que en ella se encuentren enraizados. . ."; y considerando que si las individualidades superiores, de advenimiento imprevisible, son efectos y símbolos de una energía social, esta misma resulta inexpugnable en sus perfiles más remotos. Con tales cautelas, nos proyectamos sobre un mundo nuevo (más bien, sobre un pequeño sector de ese mundo): tenaz tributario del mundo viejo, pero ya realzado, mediante síntesis orgánicas y respuestas peculiares a los estímulos de afuera, por el privilegio de un carácter propio.

También, y más concretamente, sin perjuicio de referencias a distintas fases de la invocada aptitud creadora, puede anticiparse que este ensayo estribará ante todo en las letras: tanto por la honrada elección del ámbito más adecuado a las fuerzas de quien lo escribe, cuanto por el hecho de que la literatura, en el Uruguay y en aquel momento, descubre y logra legítima preeminencia entre las manifestaciones culturales. Y aún es oportuno otro deslinde. El *Novecientos* —por generalizada convención vernácula, que no proscribe la literal abarcadura del vocablo— aquí se restringe al estreno del siglo: lapso de unos cuatro lustros que corren —dicho sea sin rigideces de criterio— desde 1897 —cuando Rodó principia su lúcido quehacer literario con la edición de *La Vida Nueva* I, y Vaz Ferreira asume su cátedra de Filosofía, baluarte fundacional del pensamiento uruguayo— hasta 1917, año en que muere el autor de *Proteo* y se operan o formalizan cambios efectivos en el proceso espiritual del país.



Escenario para la cultura del Novecientos: un Montevideo absorbente de hombres e ideas.

Un aserto básico

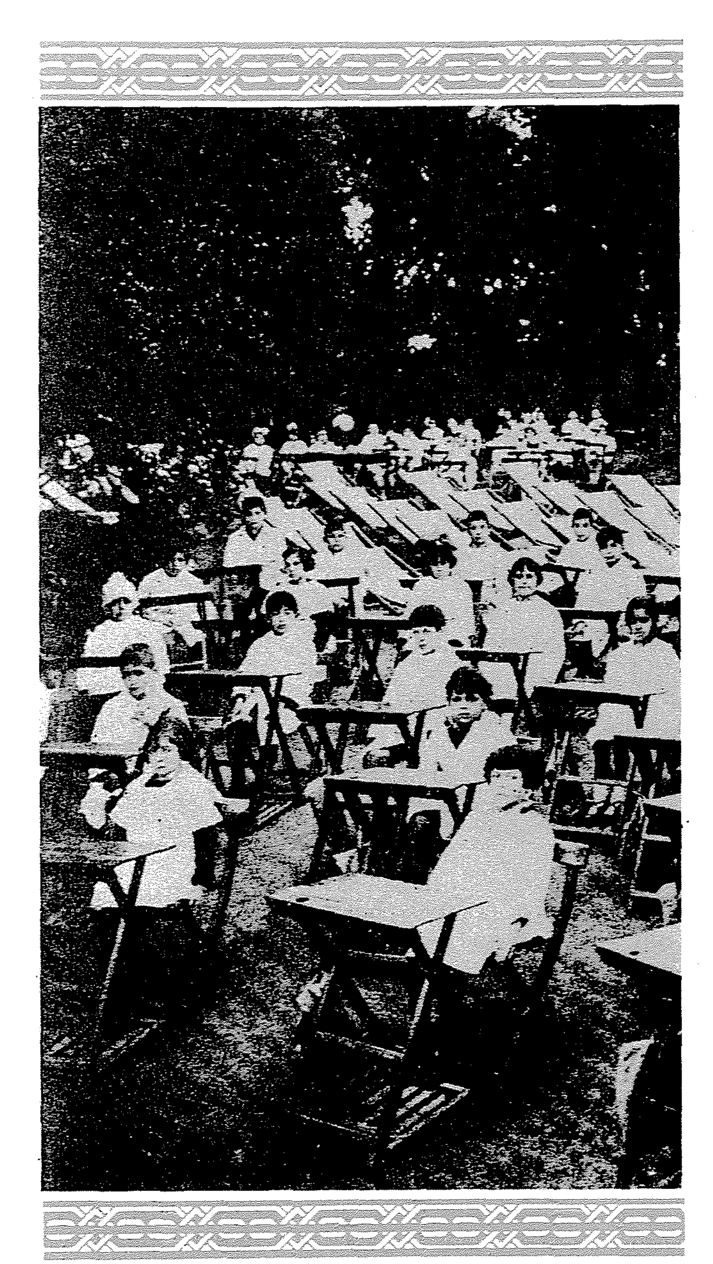
Sólo al entrar en el Novecientos y por primera vez, el Uruguay presenta credenciales fidedignas en el plano de la cultura. No ya en virtud de signos, si premonitorios, aislados, como durante los años precedentes, cuando emergía apenas de sus orígenes y certificaba sus virtualidades con Larrañaga, dentro de la primera generación, con Vilardebó en seguida, o, más tarde, con Varela, Blanes (a pesar de sus ligaduras académicas), Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz; sino mediante un simultáneo, denso concurso de preclaras individualidades, que eran primicia cabal de una solvente aptitud colectiva —y que, en las letras, por lo pronto quizá no igualaba ningún otro pueblo hispanoamericano—.

Ese período, que cabe situar —según lo dicho— entre 1897 y 1917, comienza con las postreras y más encarnizadas contiendas civiles de nuestra historia. Sólo a fines de 1904 —y pese a los dos borrosos estrambotes bélicos de 1910— la paz toma ardua pero definitiva posesión de la Tierra Purpúrea. Subsisten, aunque sin desorbitarse en las cuchillas, las suspicaces tensiones de blancos y colorados (que llegarán, no obstante, en 1939 y en las dos últimas Constituciones, con la famosa "ley de lemas", a extenderse un recíproco seguro de vida). Mientras tanto, en el preludio de la centuria, se propaga una versión doméstica de "la belle époque".

Una imagen retrospectiva

El Uruguay (en cuyo nombre hay un río cierto, con incierto acompañamiento de caracoles o de pájaros pintados) es la nación más pequeña de la América meridional.

Sin tradiciones indígenas ni coloniales, fue "estancia o vaquería" de Buenos Aires durante casi dos siglos (y estancia aún, pero "con la administración en Londres" —como confesaba Herrera y Obes— al concluir el XIX). Su capital, Montevideo, fundada en la tercera década del XVIII junto al "río como mar", adusta plaza fuerte en un comienzo, ilustró su absorbente vocación portuaria —como para el comercio— para hombres e ideas desde que la independencia advino. A fin de lograr la soberanía, el país dio magnitudes de gesta a su gestación. Y halló conductor genial en Artigas, no sólo (al decir de Rodó) intuitivo "renovador de la democracia de los campos, hostilizado y perseguido... por la oligarquía monarquista de los Posadas y los Pueyrredones...", sino abanderado único de la "república íntegra y pura en la América revolucionaria". El héroe máximo —póstumo vencedor, en definitiva— se borró vencido en el destierro. Pero sus epígonos consumaron en el 25 la empresa emancipadora. Nos reconocemos en ese pasado primordial: el de un pueblo que abatió en la Ciudadela, para ser uruguayo, como en el ocaso de la colonia el pabellón inglés, en las luchas por la independencia el español, el argentino y el brasileño. En cambio,



Mientras se extiende la educación popular, se fortalece la enseñanza en todas sus ramas.

nos cuesta reconocernos en un pasado más próximo. Apenas constituida —en 1830—, la República fue paciente, como del intervencionismo extranjero, de sangrientas, inacabables querellas civiles. Se sucedieron para ella, entonces, "los años terribles, con el arma a la funerala", según palabras de Acevedo Díaz. Y, si la invencible resistencia al asedio de una dictadura foránea entre 1842 y 1851 le hizo ganar para su capital el nombre glorificador de *Nueva Troya,* que le dio en un opúsculo de ese título el novelista europeo Alejandro Dumas, las luchas de blancos y colorados le infligieron, por el lujo y la ferocidad en el exterminio, el bautizo impresionante de *La Tierra Purpúrea,* que le atribuyó otro novelista, el angloargentino William Hudson. "¿Qué nombre más a propósito —se preguntaba éste— para un país tan manchado en la sangre de sus hijos?" Hacia 1875, escribió José Pedro Varela: "En cuarenta y cinco años de vida independiente hemos tenido diecinueve revoluciones". Y llegaba a esta cruda conclusión: "La guerra es el estado normal de la República".

Tantos males, a los que se superpondrían de 1875 a 1886 dos dictaduras cuarteleras, la de Latorre y la de Santos —una rectilínea y sanguinaria; otra sanguinaria y rapaz—, explican las vicisitudes nacionales, el atraso, las crisis de la conciencia colectiva, el penoso avance de la cultura. Se coligaban, por el lado del privilegio, el latifundio pastoril, que hacía y hace de la tierra el patrimonio de unos pocos; la burguesía patricia, entonces enriquecida en el comercio o enquistada prósperamente en la alta burocracia; las infiltraciones contumaces del capital extranjero, el inglés, sobre todo (como hoy el yanqui), siempre servido por las oligarquías de turno. Y ensombrecían el cuadro —dialécticamente— las estrecheces de la clase media (que alcanzará relativa holgura desde la primera presidencia de Batlle); la miseria de jornaleros y peones en la ciudad o la de puesteros y peones en los campos fértiles y casi desiertos, donde el indígena se había esfumado y se iba esfumando el gaucho, héroe anónimo de la Independencia y luego épico títere de caudillos y de doctores.

En las postrimerías del siglo XIX —desde Herrera y Obes hasta Idiarte Borda y Cuestas—, el país empieza a transformarse, todavía entre nuevas y graves conmociones. Surgen, en "sociedades de resistencia", anarquistas y socialistas —años después con líderes más respetados que seguidos—. Y, a partir de 1904, el ascenso del Uruguay cobra caracteres notables. La oposición nacionalista persevera en la defensa del sufragio y patrocina, en materia laboral, frugales reformas parlamentarias. Un gran conductor —de filas coloradas—, José Batlle y Ordóñez, ilustra un benemérito aunque restricto socialismo de estado. Desde aquel año —bajo las dos presidencias del mismo Batlle, separadas por la de Claudio Williman—, se unifica la administración de la República y se acendra, con tímida incidencia en la democracia social, la democracia política. Al cabo, mientras se extiende la educación popular —ya encaminada por Varela—, se fortalece la enseñanza en sus tres ramas; se tecnifican —relativamente— la ganadería matriz y la agricultura zaguera; se multiplican las obras públicas; se incrementa la vialidad; se contempla la situación del trabajador; se pone coto al empresismo foráneo con el rescate de servicios que exprimían al país y daban altos dividendos en Europa. Y si, por lo pronto, se deja de hecho ileso el latifundio —paraíso privado de la ganadería plutocrática— se estructura una avanzada legislación social, que no tardaría en atraernos reconocimientos admirativos por los cuales el Uruguay —la trágica Tierra Purpúrea, la más revuelta y pobre de las repúblicas latinoamericanas en el curso del siglo XIX— sería juzgado como el país más estable y progresista del Nuevo Mundo: hasta volver honrosamente inevitables comparaciones —que ya peinan canas— con Suiza, con los Países Escandinavos, con Australia, con Nueva Zelandia y con ciertos estados de la América nórdica.

Hoy ese prestigio está en coma. Sin embargo, entre facultativos más adustos, la esperanza no ceja en su diagnóstico.

Ley constituyente de nuestra originalidad

La síntesis creadora

De Andrés Bello y Alberdi a José Enrique Rodó, para asegurar la conquista de una literatura autónoma, se difundió el lema del *americanismo literario.* Y se creyó satisfacerlo con la absorbente explotación de nuestra naturaleza y nuestra historia. Así durante años, por crisis de perspectiva, se hizo estribar *el lema en el tema.* Y se diputó el cosmopolitismo —que es también fermento fundamental del Nuevo Mundo— como antónimo del americanismo.

En un ensayo de 1948, intentamos dilatar esa perspectiva y poner la tónica en la americanidad como *esencia,* no sólo como apariencia (autenticada previamente por la jerarquía sine qua non del arte o del pensamiento).

Sin duda, la originalidad primigenia de estos países, se desleía o naufragaba ante el oleaje inmigratorio. Pero las reservas de la vida, que impone con sus fuerzas inagotables formas sustituyentes allí donde perecen o se desvanecen otras formas, posibilitan en lo social y en lo cultural una originalidad de nuevo tipo.

En efecto, el *encuentro de lo prístino y de lo extraño* fue condicionado —según normas dialécticas ajustadas a la fisonomía del instante— por *agentes demiúrgicos,* de entidad ostensible o discreta: como la morada telúrica, la sociedad preestablecida, la historia viva con su gesta reciente, la nacionalidad definidora, la lengua unitaria (que —siendo la española— no era la de España, dada la complejísima procedencia del parlante), incluso los ideales configuradores en el careo de la tradición y el porvenir. Y hubo fusión —más que de razas, convencionalismo falsamente homogéneo— de incontables grupos humanos: indígenas, conquistadores, criollos, esclavos importados, inmigrantes. Con simultánea fusión de ideas y sentimientos diversísimos. El resultado no fue una ciega —y temida— "agregación" o suma caótica, sino una síntesis, que tuvo naturales variantes en cada país, con forzosa preterición de lo inasimilable y delineamiento progresivo de hombres y sociedades sin precedentes.

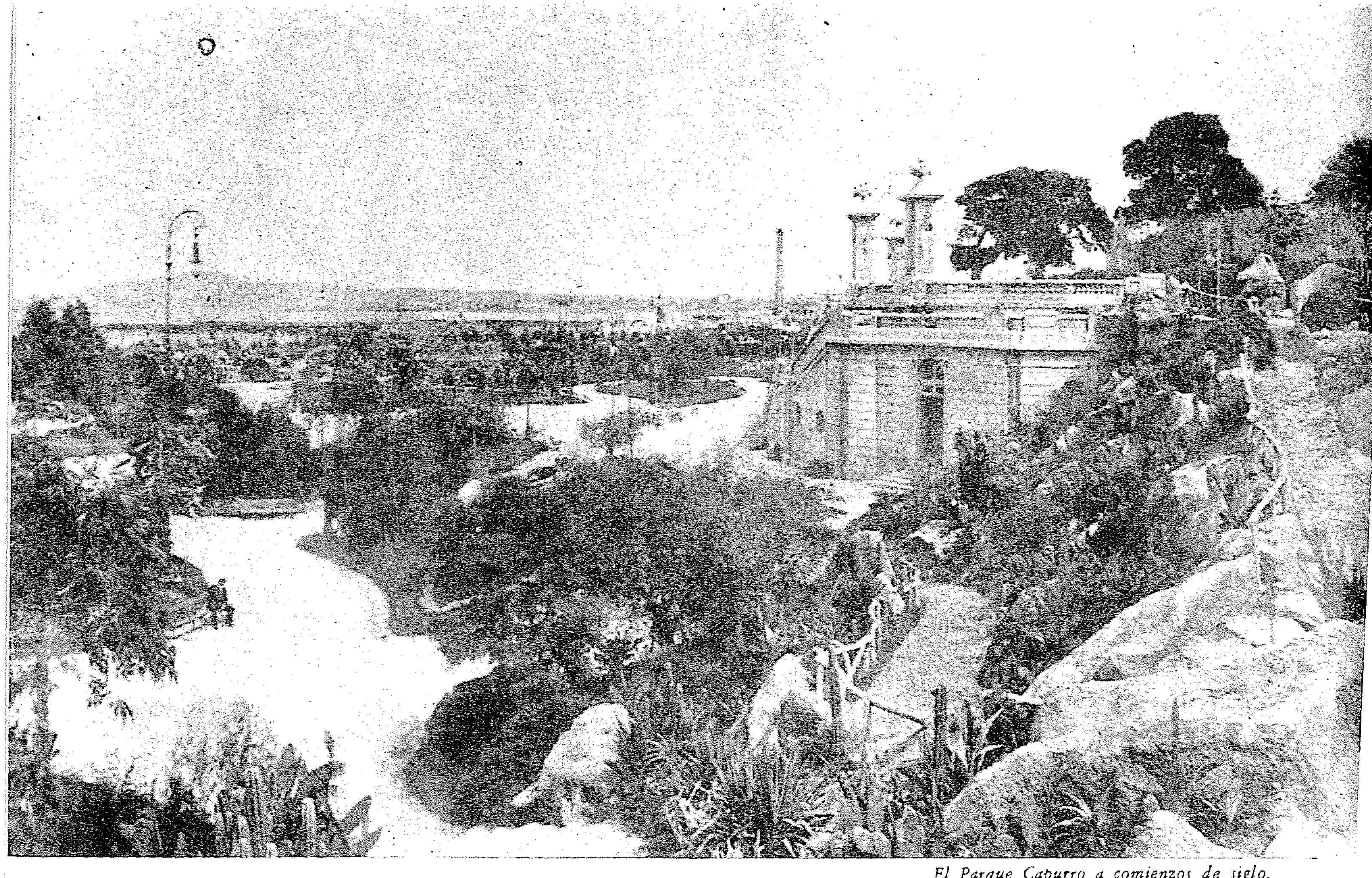
Puede bosquejarse entonces una *ley morfológica* del proceso hispanoamericano, tan efectiva en la sociabilidad y en la cultura de los diferentes pueblos como en la especial modulación del individuo. Semejante ley —corresponde insistir—, fundada en la espontaneidad de la vida, se manifiesta en una síntesis, pero en una *síntesis creadora,* esto es, original. Y se cifra en un *espíritu inédito: libre, ecuménico, sumario,* en el que se intuye *un noséqué, un acento desconocido,* irreductible a los instrumentos del análisis.

Tal es la *esencia* del americanismo: una síntesis creadora, traducida en un espíritu singular, de rasgos claramente discernibles y acento inabordable. Y dicha esencia determina por sus circunstancias —al margen de las variantes nacionales ya aludidas— tres categorías genéricas.



Rodó principiaba su lúcido quehacer literario y Carlos Vaz Ferreira asumía su cátedra de filosofía.





El Parque Capurro a comienzos de siglo.

Así, hay *una americanidad ontológica de primer grado,* en que el color local y la esencia vernácula coinciden (como en *Martín Fierro* o en *Tabaré); una americanidad ontológica de segundo grado,* inaparente o profunda, de esencia vernácula, pero color o forma universales (como en *Prosas Profanas* o en *Los Peregrinos de Piedra); una americanidad deontológica,* la menos común, en que la esencia desentraña sus credenciales y se traspone en prédica normativa (como en *Nuestra América* o en *Ariel).*

Deliberadamente, dentro de cada categoría, limitamos la posible multitud ejemplar a un par de títulos (aunque hubieran podido conmutarse los dos primeros —del siglo XIX— por muchos del Novecientos oriental *(Campo, Barranca abajo, El Terruño, Los Desterrados...).* Entre aquellos rótulos, y en lo atinente a la segunda categoría, dimos el de *Prosas Profanas,* que ahora justificará un paréntesis corroborante. Conocida es la tesis de Rodó ("No es el poeta de América..."). Es, en cambio, desconocida la esclarecedora disidencia de Unamuno, quien ya subrayó, en 1899, a través de una página memorable pero olvidada —olvidada, al cabo, por él mismo—, la exacta filiación de aquella obra: pues, comulgando a regañadientes con exotismos y versallerías, la define como "intraamericana". El juicio —que nos tocó exhumar no hace mucho— era adivinatorio y certero. Porque lo americano, según adujimos, no es tema o color local exclusivamente. Puede asimismo revelarse en su dimensión cosmopolita. Y para ser legítimo en cualquiera de sus expresiones —supuesta la calidad del hacer— tiene que revalidarse *desde adentro:* como esencia.

La *síntesis creadora,* fórmula posible de la originalidad latinoamericana, ofrece entonces, en nuestro país, con las tres referidas categorías genéricas, una *variante propia,* condicionada por los *agentes demiúrgicos* que también aquí presidieron el encuentro de lo prístino y de lo extraño: así —repetimos—, la morada telúrica, la sociedad preestablecida, la historia viva con su gesta cercana, la nacionalidad definidora, la lengua, incluso los ideales configuradores en el careo de tradición y porvenir.

Apoyados en tales agentes, aunque absorbiéndolos en el principio rector de la nacionalidad misma, estructuraron sendas teorías del Uruguay, Acevedo Díaz y Zorrilla de San Martín.

Acogiéndose a posiciones divergentes (evolucionista la del uno, providencialista la del otro), coincidieron en el propósito de fortalecer la conciencia del ser colectivo y diferenciarlo para justificarlo.

Eduardo Acevedo Díaz y su teoría evolucionista de la nacionalidad

Eduardo Acevedo Díaz escribió nuestro Génesis: en una *summa* de cuatro novelas históricas, especie decaída que el autor vitalizó y en que hizo oir, como acordes fundidos, lo nativo y lo heroico.

Así organizó una tetralogía épica. Hace años —en 1953— debimos esforzarnos por deshacer un equívoco: muchos, por indebida segregación de *Lanza y Sable,* pensaban entonces que el conjunto era una trilogía. Hoy, cuando ya nadie discute la mancomunidad de las cuatro partes, alguien intenta exhibir el conjunto como un "tríptico": estimando que las dos novelas intermedias —*Nativa* y *Grito de Gloria*— forman un novela única. No es oportuno abundar ahora sobre lo arbitrario del parecer, que borraría enérgicos deslindes y aparejaría incluso, en el tratamiento de los caracteres, bruscas inconsecuencias, admisibles en una serie, pero inexcusables dentro de la misma obra. Baste recordar —como lo documentamos entonces— el criterio concluyente del propio autor, quien el 3 de enero y el 21 de abril de 1888, antes de editar *Ismael,* la primera novela, fijó la estrucutra del ciclo en "cuatro libros" o "cuatro volúmenes" y hasta los precisos límites cronológicos de la totalidad.

Acevedo Díaz, en efecto, dentro de cuatro partes articuladas y armónicas, abarca un lapso de tres décadas —las que corren entre el Cabildo Abierto de 1808 y el primer sitio de Paysandú, en 1838—. Y evoca los momentos representativos y culminantes de nuestros orígenes: en *Ismael* (1888) —con la imagen de Artigas—, "el alumbramiento difícil" de "una nacionalidad bravía e indomable"; en *Nativa* (1890), la pasión temprana, la crisis del sueño heroico; en *Grito de Gloria* (1893), el renacimiento incontenible, la sazón de aquel sueño; en *Lanza y Sable* (1914), la peripecia civil, con las recién estrenadas y luego crónicas luchas de bandería.

Prevalece en las cuatro obras (como en *Soledad* y en un par de cuentos) un *narrador intuitivo,* el primero de los grandes novelistas del Uruguay, que acredita el difícil atributo de la grandeza: visible en el ritmo epopéyico de la obra, en el estilo intenso y plástico, de linaje realista, y en el inigualado acierto para animar lo primitivo —figura o ambiente— y orquestar poderosos movimientos corales.

Ese narrador, sin embargo, concede periódicas alternativas, dentro de las mismas novelas, a un sociólogo empeñado en promover una teoría propia, válida como excipiente lógico de la materia intuitiva, sujeta, de tal modo, a incidentales pero deliberadas servidumbres. Detengámonos en este punto, el escogido, con aquellas salvedades: para condensar la doctrina acevediana, abstrayendo y subrayando las claves literales en ella discernibles.

Movido por el afán de ofrecer a los *pósteros* la imagen de nuestros *primordios* (a fin de que el Uruguay, conociéndose, pueda modelar con mano segura su porvenir), Acevedo Díaz hace del *instinto* el "deus ex-machina" de



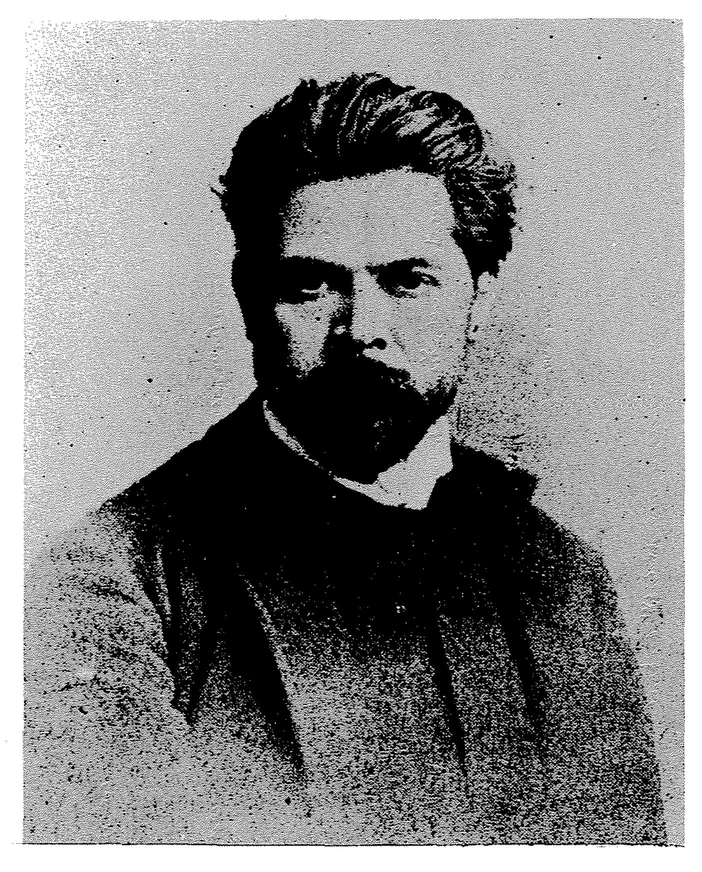
Eduardo Acevedo Díaz: la novela nativa y heroica.

su epopeya ecuestre. Y concibe sus criaturas como *idiosincrasias* o *temperamentos* primitivos (engendros o productos del *médium* y muestras de una *sociabilidad embrionaria*), cuyo *exceso de energías* y cuya espontánea pasión de libertad coinciden venturosamente con la *tendencia inicial al cambio,* frente al imperio del *hábito,* posibilitando la gesta emancipadora.

No idealiza a tales criaturas, en quienes reconoce el atributo negativo de la *taimonía* y a quienes sabe susceptibles de *reversiones* o retornos a la barbarie; pero las exhibe dotadas de grandeza: por el ciego valor o la aptitud del sacrificio. Y afirma que el egoísmo local —o el *amor fanático a la tierra*—, tangible en el *gaucho,* nuestro tipo nacional más entero, y encarnado en el *caudillo prepotente,* promovió, por obra del *archicaudillo,* la confederación de los diversos pagos y el delineamiento de la patria. Como luego, por desvío o desenfoque de aquel *exceso de energías,* la encarnizada peripecia civil.

Tal, en pocas palabras, la doctrina, que acopla, a la presencia del gran novelista, la del obstinado sociólogo. Y hace de éste, auscultador de un mundo primitivo, el discreto pedagogo de un pueblo: así en una página autocrítica de 1895, otorgando vigencia póstuma a su mensaje, Acevedo consigna su intención de "instruir almas y educar muchedumbres, aunque las muchedumbres que se eduquen y las almas que se instruyan no lleguen a ser las coetáneas del escritor". Pero salvó los derechos del arte: porque su moral era la del realista; y al insistir, no en la prédica del bien, postizo indisimulable, sino en el culto de la verdad, fiaba la congruencia de la lección y el testimonio.

A la sombra del testimonio, la lección perdura: por encima de su caduco timbre positivista y de su jerga formularia; a pesar, incluso, de los hiatos que inflige de tarde en tarde a la fluencia narrativa. Y perdura, aun al margen de lo estrictamente literario, como acto de fe y, sobre todo, como pregón cognoscitivo: para que un pueblo joven alcance conciencia de su ser, contemplándose en sus orígenes.



Zorrilla: elegía y epopeya.

Juan Zorrilla de San Martín y su teoría providencialista

Fines apologéticos de expresión más directa hay en la teoría de la nacionalidad estructurada por Juan Zorrilla de San Martín.

Apacible representante del catolicismo, vocero vitalicio de la patria y poeta de primera magnitud, el único realmente grande de nuestro siglo XIX, sería a la vez, como sucesor de sí mismo, uno de los mayores prosistas del Novecientos.

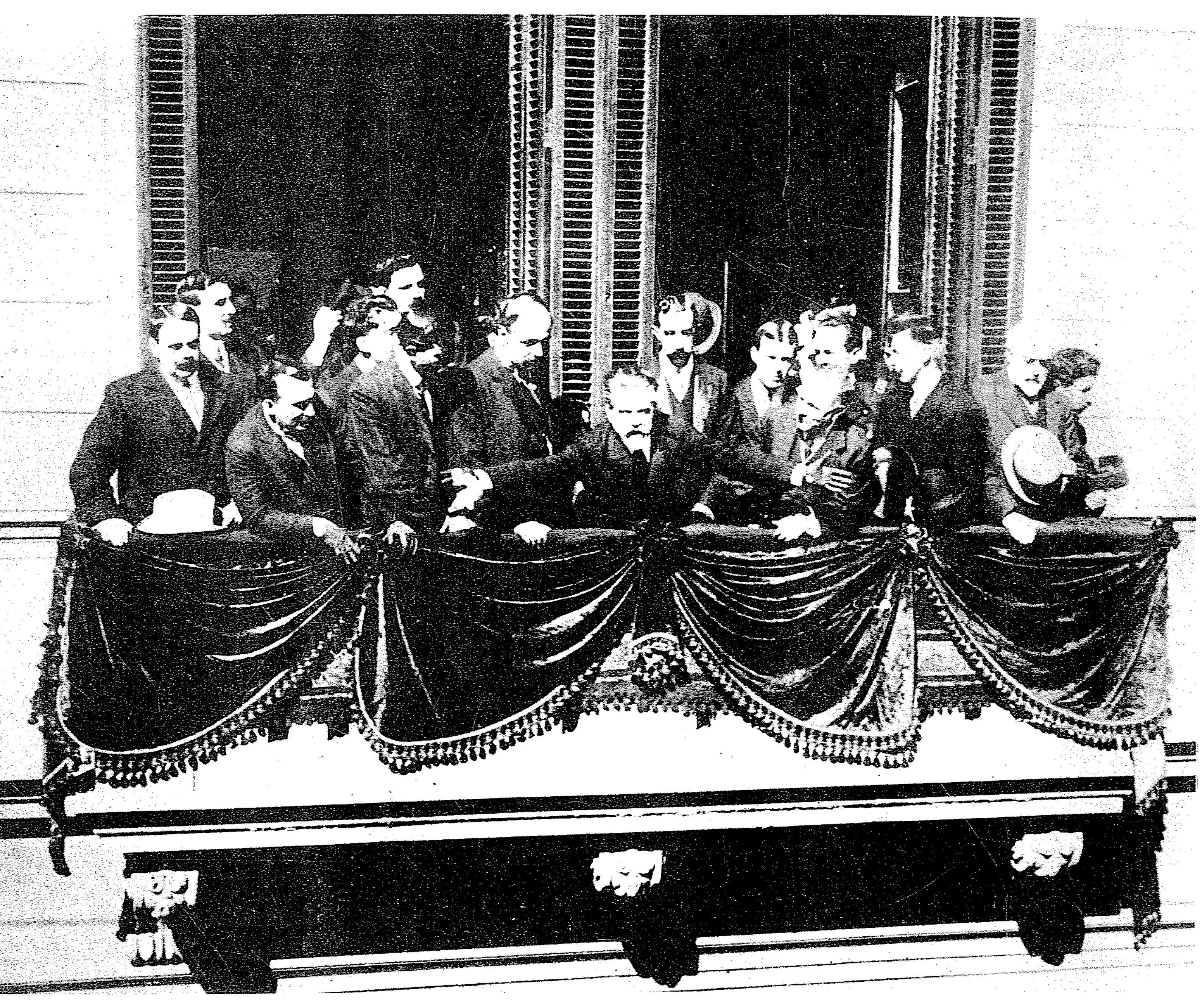
Muy joven —tras un libro de adolescencia justificadamente inédito, "Flores Marchitas" (1872-74)—, publicó en Chile sus *Notas de un himno* (1877), con algo del mostrenco romanticismo en boga y mucho de Bécquer, un Bécquer recién descubierto y adoptado en seguida con duradera fascinación. Vuelto a Montevideo, se convirtió, de súbito y sin caducidades, en el *poeta nacional,* con la *Leyenda Patria* (1879), poesía *in voce,* incansablemente dicha y retocada por él durante varios lustros, fronteriza de la elocuencia, pero memorable —originariamente— como *acto,* un acto histórico en la evolución moral del país. Luego, en 1888, sacó a luz *Tabaré,* uno de los más bellos poemas continentales, que cabe definir —variando fórmulas del propio autor —como elegía con proyecciones de epopeya o como epopeya con tonalidad de elegía. Zorrilla retrocede a las postrimerías del siglo XVI, para darnos, con esplendor nostálgico, la visión de nuestra morada telúrica y exaltar una raza ya borrada a través de un oblicuo ejemplar, el famoso mestizo de los ojos azules, cuya autenticidad la lógica desahucia, pero corrobora inapelablemente la poesía. Después de *Tabaré,* con el que culmina y desaparece el romanticismo vernáculo, Zorrilla calla como poeta, salvo para aventurarse en algún álbum o para efundirse en muestras aisladas, incluso cómo poco afortunado "Trovador de María". Sin embargo, renace en calidad de prosador, y gran prosador, de estilo brillante —en que la gracia y el arrebato coinciden— o de poemática y encantadora sencillez: desde *Resonancias del camino* (1896) hasta *"El Sermón de la Paz"* (1924) y el inolvidable *Libro de Ruth* (1928), apartados por otros títulos descollantes, como *Conferencias y Discursos* (1905) y *La Epopeya de Artigas* (1910) —ésta, después de *Tabaré,* acaso la más importante de sus obras. Veamos, ahora, su teoría de la nacionalidad.

Como Acevedo Díaz, con objetivos confluentes pero perspectivas opuestas, Zorrilla comprendió que era preciso ofrecer a un exiguo país, todavía en cierne, rotundos fundamentos de su existencia soberana.

Ya en la tercera de las ocho lecciones implícitas en *La Leyenda Patria,* la de 1883, dijo que eran, las nuestras, "fronteras demarcadas, / por la mano de Dios. . .". Y, después de otras páginas preparatorias, el 12 de octubre de 1902, en un discurso, "Lavalleja", articuló su idea del Uruguay como "república atlántica subtropical": idea que tuvo domicilio más holgado en *La Epopeya de Artigas.*

Providencialista, pues, aunque sin estruendo, concibe la historia, conforme al idealismo de Carlyle, como creación de los hombres excepcionales o —según variante más lírica— de los Héroes, órganos en que se manifestaría la voluntad de Dios; y, complementariamente, presenta las patrias —para él obra de aquéllos—, como entidades espirituales cuyo ámbito físico halla fianza en los principios de la naturaleza, corroborantes de la voluntad divina.

Con ese presupuesto, para probar que nuestra soberanía es irreductible, interpreta el proceso vernáculo en la obra maestra de 1910: explicándolo por el héroe necesario (Artigas, "el Mensajero"), por las circunstancias históricas y por las leyes naturales. Tiene en cuenta, y lo menciona en la Conferencia IX, el primer "rescripto de emancipación", emitido por el propio Artigas el 7 de diciembre de 1811: "La sabia naturaleza ha señalado los límites de los estados. La Banda Oriental tiene los suyos. . .". En la Conferencia II ya había hecho referencia a los "límites naturales. . . imposibles de borrar. . .", los que forman al sur y al oeste "el mar y el fondo de los ríos". Aunque sin esconder su pesadumbre ante los límites que debimos tener en los otros puntos cardinales —amañados por las cancillerías según sus enguantadas prestidigitaciones—. En esa misma Conferencia II, reitera su *tesis de 1902, la del Uruguay como república subtropical y atlántica:* remontándose, para la vieja división del continente, al báculo milagrero de un papa, y apelando otra vez, para *distinguirnos* de las repúblicas limítrofes, a la sociología —verificada sólo en nuestra génesis—, y a dos ciencias naturales: la geología y la geografía. Así, en resumen, sostiene que si nos vinculaban a la Argentina factores sociológicos, nos escindían de ella las leyes geológicas y geográficas. Estas últimas, añade,



"Poesía *in voce,* incansablemente dicha. . ."

nos unían al Brasil, pero de éste nos apartaban los factores sociológicos y los climáticos (Queden al margen dos palabras, una por inadecuada, otra por ambigua, que también emplea: *climatérico* y *etnológico*).

Sus argumentos, relevados por la grandeza de la figura histórica evocada y por el brío de la evocación, declinan en su obvia insuficiencia; pues, aunque tengan en Dios su último reducto, sucumben en un inerme determinismo geográfico. Pero valen como tentativa preclara y perfectible. Zorrilla con ellos se aplica —igual que Rodó en otra esfera— a la gran tarea de caracterizarnos: movido por la lúcida certidumbre de que la *diferencia* es clave inicial y caución definitiva de toda *independencia.* Y aunque tributó en exceso, inclusive como providencialista, a un saber científico indeciso y precario, fue consciente de una verdad pragmática: la flaqueza requiere razones que la fuerza no necesita. Un punto de partida menos etéreo y un punto de llegada menos angosto, le habrían concedido mayor contundencia. No obstante, su doctrina también perdura como acto de amor. Y, el pueblo de que el poeta fue admirable intérprete, ya empezaba, precisamente en el Novecientos, a justificarlo y a justificarse del todo: ascendiendo y creando, en el orden social y espiritual, según la consigna fáustica. Porque también la independencia debe conquistarse cada día.

La expansión del Novecientos

La súbita plenitud a que llegamos en el Novecientos no contaba con las ventajas de una tradición vertebral. Por eso, el triunfo de las energías asimilativas no esconde, en la cresta del acontecer histórico, las vicisitudes del aprendizaje.

Nos demoraremos en *un solo indicio,* que certifica los zigzagueos de la cultura en sus manifestaciones externas:

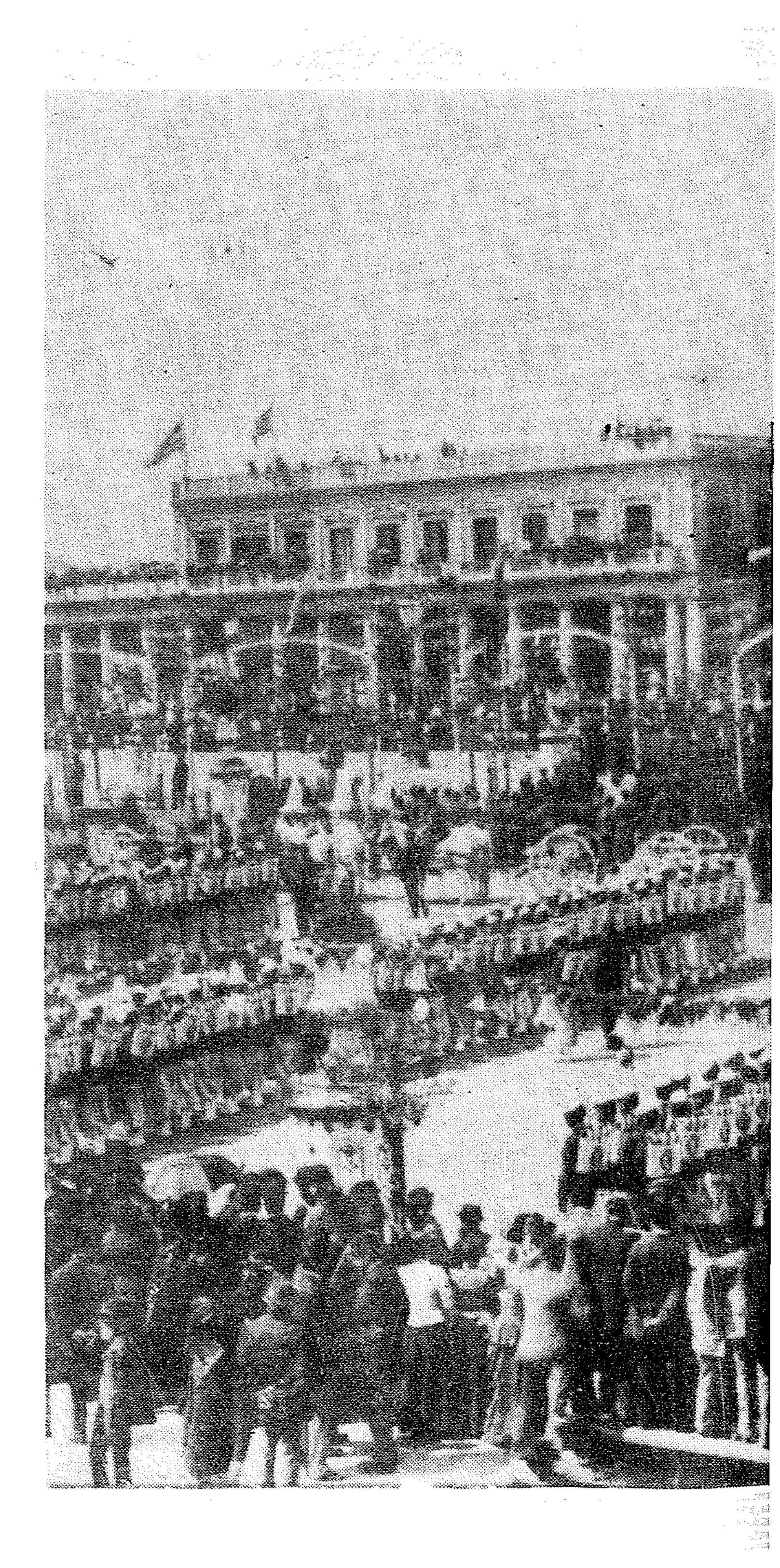
Si hay en la vida individual una edad en que se lee lo que se halla y otra en que sólo se lee lo que se busca, lo mismo ocurre en la existencia colectiva. El segundo es el caso de Europa; el de estas tierras, el primero. La heterogeneidad de las lecturas practicadas aquí y entonces —que reseña sagazmente Carlos Real de Azúa en "Ambiente espiritual del 900"— puede constituir un preciso punto de referencia para singularizar aquella anárquica formación.

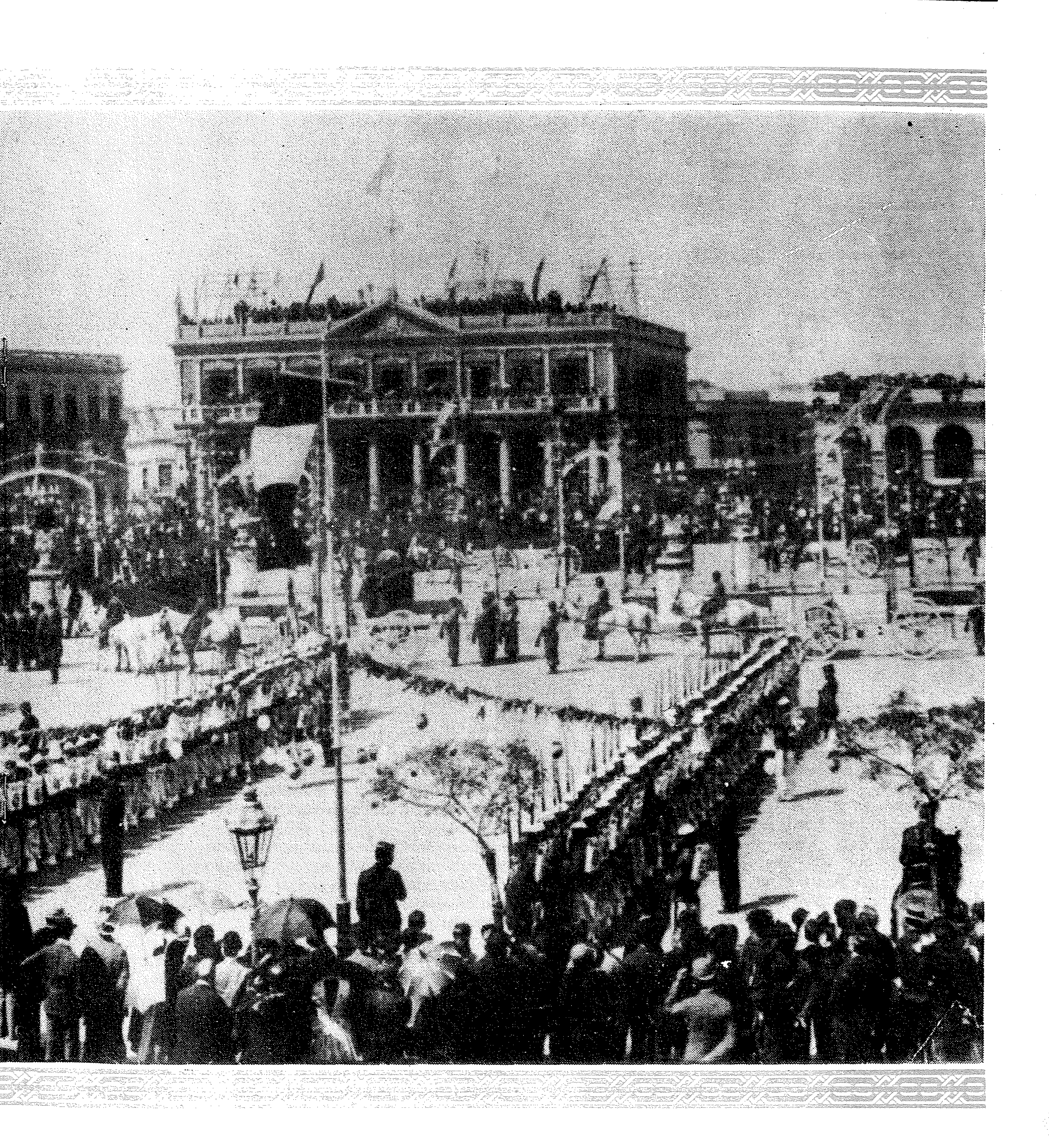
Ello no obstaba, en la órbita del pensamiento, las polarizaciones homogéneas, con el atraso de unos años respecto del núcleo que impartía la prístina incitación. Arturo Ardao ha estudiado con autoridad las pugnas finiseculares del espiritualismo y el positivismo, así como "las dos grandes direcciones que se manifestaron en el país después del 900. . ., el empirismo idealista, presidido por los nombres de Bergson y James, y. . . el materialismo científico, que derivaba de los Haeckel, Otswald, Le Dantec".

LA CIENCIA

El arte (con la música o la plástica) y, ante todo, las letras, tienen papel capital en el estallido del Novecientos.

Inferior es el concurso de la ciencia, carente de medio y de medios para sazonar en contribuciones originales de apreciable cuantía. Se conjuraban para decidir semejante minoridad conocidos factores: así las modalidades prevalecientes en el carácter hispanoamericano, más propenso a la espontaneidad y a la improvisación que al rigor y a la disciplina; la estrechez de nuestros recursos. absorbidos entonces por perentorias preocupaciones de orden social; la incipiencia de nuestras industrias, que no requerían ni estimulaban el espíritu de investigación; la política de campanario, cuyos irresistibles llamamientos imponían paréntesis baldíos o mermas irreparables a preciosas vocaciones. Si aún hoy, cuando cobra impulso la ciencia pura, las leyes presupuestales no amparan con la debida eficacia el quehacer de los especialistas —sujetos por fuerza a diversas y diversivas obligaciones, múltiples y despóticas en lo reducido del ambiente—, resulta explicable que entonces no pudiese hablarse todavía de ciencia digna de ese nombre





Montevideo en 1892. Festejos del IV Centenario del descubrimiento de América.



José Arechavaleta en el Congreso Científico Latinoamericano realizado en 1902 en Montevideo. Sentados: *V. Harperath, J. Barboza, J. Arechavaleta y Carlos Berg.* Parados: *Olea, Cossio, Manuel B. Otero, y Bazzano.*

por estas latitudes. Y dejamos a un lado escollos y desajustes, ya de orden diferente, que enuncia Vaz Ferreira en su *"Moral para Intelectuales":* el "espíritu pasivo" y la falta de confianza en el esfuerzo propio, así como la falsa oposición entre las profesiones prácticas y la alta cultura.

Desde luego, hubo ciencia también en el país, pero ciencia aplicada: que halló centro en la Universidad y ganó prestigio, como reserva o proyección de las carreras liberales, con el notable ascenso de la enseñanza y la jerarquía de algunas individualidades poderosas, especialmente en la Medicina y en el Derecho.

En el Derecho, ya rebasando el tiempo de sus mocedades, e ilustrándolas en el nuevo siglo, hay un cúmulo de sólidos profesionales, profesores, hombres públicos: desde el venerable Pablo de María (1850-1932) hasta José Irureta Goyena (1874-1947), junto a otros que, en forma vicisitudinaria casi siempre, también dejaron huella de su talento.

En la Medicina, algunos pioneros admirables ofician en los comienzos de esta centuria, a veces hasta demediarla: Francisco Soca (1858-1922), Enrique Pouey (1858-1938), Luis Morquio (1860-1935), Américo Ricaldoni (1867-1928), Alfredo Navarro (1868-1951), incluso José Verocay (natural de Paysandú y profesor de la Universidad de Viena, donde compuso obras en alemán).

Entre ellos, Soca y Navarro, por la sola imantación de su prestigio médico, se asociaron innecesaria y decorativamente a la vida política del país. Aunque todos, por su brillante competencia y una calificada obra propia, alcanzaron en el nivel científico merecida notoriedad internacional.

Precursores de esta ciencia que despuntaba, habían sido en años anteriores, y en sus respectivas especialidades, Larrañaga y Vilardebó.

Pero un nombre debe incorporarse aún a la incompleta nómina precedente: el de José Arechavaleta, entomólogo, químico e insigne botánico, autor de obras fundamentales: "Gramíneas del Uruguay" y "Flora Uruguaya". Bilbaíno de origen, nacido en 1838, llegó a esta tierra en 1856. Y en ella, donde se formó —después de hacer una carrera, Farmacia— junto al francés Gibert, residió cincuenta y seis años, los últimos de su vida, y cumplió notables investigaciones, sólo suspendidas con la muerte: ocurrida en 1912, dentro del lapso que estudiamos.

Al avanzar la actual centuria, la ciencia alcanzará, en las más diversas expresiones, desde la Biología hasta las Matemáticas, ensanchamiento y boga.

LA MUSICA

Lauro Ayestarán, nuestro musicólogo mayor, consagró un volumen de ochocientas páginas, "La música en el Uruguay", a lo aquí producido, en ese orden, hasta 1860. Dedicaba un monumento a un fantasma. Y él lo sabía mejor que nadie, en su condición de historiógrafo y de crítico. Porque (y repasamos su plan), pese al interés de sus esclarecimientos sobre la música primitiva (la indígena y la negra) y a la seriedad de sus investigaciones sobre la música culta (religiosa, escénica y de salón), todo había sido, en el particular, remedo y tentativa.

Sin embargo, hay que detenerse ante el extraño Dalmiro Costa (1836-1901), que rebasa aquel período y fue célebre en el Río de la Plata. A los cuatro años, ya tocaba el piano. Alberdi lo oyó entonces con "una especie de pavor..., de veneración religiosa". Blixen, que lo juzgó en 1890 —cuando el músico envejecía— aún imputándole indisciplina y desaliños de estructura, lo celebra como ejecutante incomparable y como "gran compositor, único en su originalidad". Cuatro años después de su muerte, en 1905, Herrera y Reissig, glosando "La Pecadora" y descerrajando imágenes como de ordinario extraordinarias, lo evoca y llama "el rey Dalmiro", "divino Rubinstein desmelenado", "irascible zarza inspirada", "desorden ordenado de la nebulosa del genio y la locura", "prodigioso cometa de la bohemia artística de los salones", "impar brujo del piano...". Tales exaltaciones, hoy casi desvanecidas, sirven de rúbrica histórica a una desconcertante personalidad.

Cronológicamente zagueros, pero hombres también del siglo XIX por su formación y naturaleza, fueron León Ribeiro (1854-1931) —tío de Carlos y María Eugenia Vaz Ferreira—, solvente sinfonista; Tomás Giribaldi (1847-1930), autor de nuestra primera ópera ("La Parisina", 1877); y Luis Nicolás Sambucetti (1860-1926), cotizado compositor, que llegó a ser, por añadidura, el más generoso apóstol de una metódica extensión musical.

Ya en el Novecientos, debe nombrarse a César Cortinas (1892-1918), que no tuvo tiempo de anclar en la obra esperada. (Entre otras páginas compuso los comentarios musicales de "El Idilio" —o "Rexurréxit"—, desconocido diálogo en verso de María Eugenia, que se estrenó en el Solís el 2/VIII/913, y cuyo carácter parece traslucirse en el nombre de los personajes: el Príncipe Valentín y la Princesa Alba). Despertó por ese tiempo la expectación de los exigentes, Alfonso Brocqua (1876-1946), en quien se bosquejaba una música de genealogía americana y singular decoro. Mencionaremos, entre sus producciones, una "adaptación lírica" de *Tabaré,* que editó Chartier en 1909 y estriba en once pasajes del poema —pertenecientes al Libro Primero, Canto Segundo—. También por esos días —en 1910—, asoma un artista que será, años más tarde, uno de nuestros más significantes compositores: Luis Cluzeau Mortet (1889-1957).



Eduardo Fabini y Julio Herrera y Reissig (1904).

Eduardo Fabini

Pero, sin Eduardo Fabini (1882-1950), quizá tampoco entonces hubiéramos tenido música propia. Dice Alberto Soriano que ésta surgió "por casualidad, no por causalidad": con el autor de *Campo.* El juicio, que se resuelve en fino elogio, hace de Fabini una excepción fortuita. El minuano, en rigor, es una excepción inexplicable, como lo son todas las individualidades superiores: las únicas, al cabo, que en la historia del arte importan realmente. Y, en ese momento, no escasean las sorpresas que califican, desde órbitas afines, la enérgica modulación de una cultura.

Fabini alcanzó, como creador, secretos y tempranos esplendores —entre 1900 y 1903—, así con los *Tristes* y el *Intermezzo,* cuando estudiaba en el Conservatorio Real de Bruselas. Durante ese tiempo sólo franqueó su acervo personal a los íntimos —como luego, en Solís de Mataojo o en el Cerro del Puma, a los "analfabetos profundos"—: por ley de su carácter que puede esclarecer la dilatada renuencia del compositor, no del virtuoso, a entrar en contacto con el público grande. Era una forma de entender la felicidad o de pactar, acaso, con el demonio de una sediciosa autocrítica.

Sea como fuere, sólo el virtuoso, tras aquel primer viaje a Europa, se dio a conocer en aplaudidos conciertos y revalidó, con el violín, excelencias laureadas en Bélgica. Sin abandonar, en privado, el acordeón ni la guitarra de su niñez y sin perjuicio de su ulterior maestría como pianista. (Condecoró el violín en la Torre de los Panoramas; y se hizo amigo de Julio, con quien mantuvo "sabrosísimas charlas campestres en el Parque Urbano", y acarició "proyectos de bohemia" comunes. Documentan la amistad, que no llegó al tuteo, una fotografía y una carta de 1904).

Tras el segundo viaje a Europa, donde siguió perfeccionándose —perdió en la coyuntura, incluso, nuevos y preciosos manuscritos—, Fabini se instaló precariamente en Montevideo, hasta confinarse, como por un voto de soledad, en su academia cimarrona: para oír y para oírse.

Abrazado a la tierra, empezó *Campo* en 1910. Y, aunque terminó la obra en 1913, no la entregó —como lo certifica en un minucioso libro Roberto Lagarmilla— sino transcurridos nueve años. Debió, para ello, violentar predisposiciones que ya parecían irrevocables. El gran poema sinfónico, bajo la dirección de Shavitch, fue estrenado y se impuso clamorosamente el 29 de abril de 1922. La fecha es de las fundamentales en nuestras efemérides artísticas: señala indisolublemente la consagración de Fabini y el advenimiento de una música nacional.

Desde entonces, la felicidad cambió de rostro. O los escrúpulos inhibitorios se sintieron venturosamente desautorizados. Así Fabini libertó muchas páginas inéditas y fue explayándose en nuevas partituras.

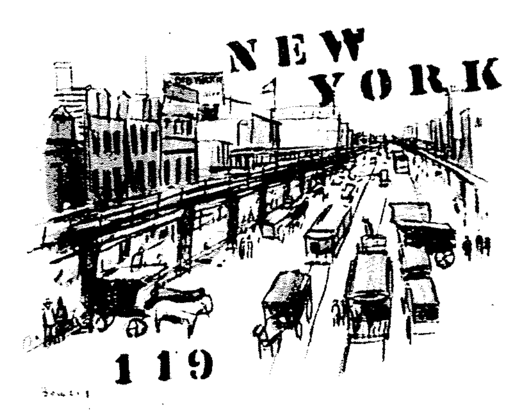
Si su fama —que allanó pronto las más arduas barreras internacionales— no coincide con el alborear del siglo, ya en ese punto su aptitud creadora preexistía con fidedigna virtud y formalizaba una silenciosa revolución. De ahí que Fabini pertenezca a la constelación del Novecientos.

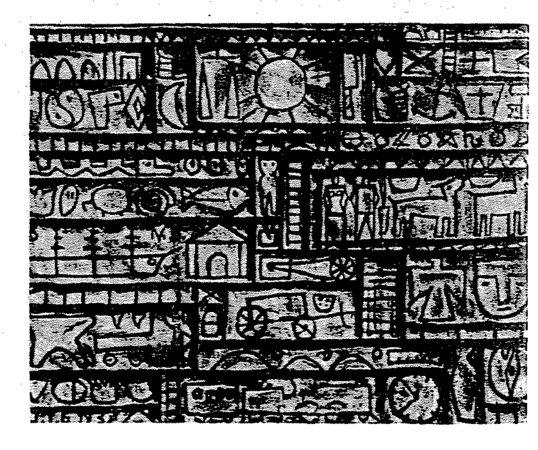
Después de establecer que el minuano se reveló "como el más grande de nuestros creadores de música" y "como el músico nacional" por antonomasia, Eugenio Petit Muñoz aclara agudamente que en aquél "el nativismo no es folklorismo".

Queremos insistir sobre el aserto. Pues si con el autor de *Campo* advino una forma de espíritu vernáculo, esa forma no se laxaba en un contexto costumbrista. Era espécimen categórico de la más alta música.

Por último, no aludiremos sino como sentidores al hechizo que ordenan *Campo, La Patria Vieja, La Isla de los Ceibos, Fantasía, Mburucuyá, Mañana de Reyes*... Fabini hace oír un paisaje, nuestro paisaje, con pulso ecuménico. Y, en el alma allí latente, nos hace respirar la suya: suma de almas, que nos domina dándose. Por él, la música uruguaya nace adulta y logra incidencia universal.







1ª, 2ª y 3ª época de Joaquín Torres García. Un itinerario: 1914-1937.

LA PLASTICA

En el Novecientos aún no tienen sazón la escultura ni la arquitectura: como en ésta Cravotto y Vilamajó, en aquélla Bernabé Michelena, José Luis Zorrilla de San Martín y Antonio Pena viven la hora de sus primicias. (El propio Belloni aún no había publicitado bastante su realismo artesanal).

La pintura, en cambio —dejando aparte nombres que se alzarán poco después— como el del talentoso Carmelo de Arzadum (1888-1968) o el del original José Cúneo (1887), tiene ya señalada vigencia.

A principios del siglo, en efecto, son varios los característicos representantes del *Art Nouveau* y de otras experiencias afines: así Carlos María de Herrera —primo de Julio— (1875-1914), que obtuvo notoriedad con sus retratos y sus cuadros épicos; Pedro Blanes Viale (1879-1926), colorista eufórico, afiliado a un impresionismo de cepa francohispana, que conquistó fama con sus paisajes y algún cuadro de historia; Milo Beretta (1875-1935), que acreditó noble decoro y generosa inquietud comunicativa.

Reservamos, dentro de ese grupo, el nombre de un artista singular, que murió apenas franqueado el umbral de los veintidós años: *Carlos Federico Sáez* (1878-1901). Mercedario como Blanes Viale, becario en Italia —por consejo de Juan Manuel Blanes— entre los catorce y los veinte años de edad, sobresale entre sus coetáneos y supérstites como adelantado de una nueva plástica: por el peculiarísimo dominio del color, por el impresionante denuedo del dibujo, por la libertad de las formas, revolucionariamente desprendidas de los paradigmas académicos.

Parecería gratuito meditar sobre lo que pudo ser. Baste decir que pese a lo fugaz de su vida, no se quedó en promesa. Porque sobrepuso, a los diezmos fatales que toda formación inflige, las memorables señas de una fuerte y extraña personalidad.

Con él se inicia en el Uruguay la gran pintura contemporánea, que debía alcanzar plenitud en tres figuras dignas de hombrearse con las mayores de otras latitudes: Pedro Figari (1861-1938), Rafael Barradas (1890-1929) y Joaquín Torres García (1874-1949).

Rafael Barradas

En 1913, ante la indiferencia oficial, Barradas se fue del país como becario de sí mismo: sin fondos, a cuenta de su intrépida juventud, de sus piernas y de sus pulmones. Mediante un milagroso pasaje de tercera, llegó a Milán. Y, después de una estada en París, dio en España literalmente con sus huesos. Vagó por ella, lijando en los caminos sus menguantes alpargatas. En un soliloquio. En un solilápiz. A través de heroicos ayunos. Cedió en algún momento (Zaragoza - Hospital de Santa Engracia, Sala de San Virgilio, cama Nº 14). Pero insistió, y alertando su independiente vocación con la provocación de dos movimientos coetáneos —el cubista y el futurista—, que equilibró en el culto del Greco y de Goya, pudo salir del anonimato, quizá del hambre. Hasta imponerse, pernoctando en *ismos* inventados por él *(vibracionismo, fakirismo, clownismo...)*, y consumar sus dos períodos mayores: el de "la luz clara" y el de "la luz negra".

Torres, García, que glosó el *vibracionismo* de Rafael ("...cierto *movimiento* que se determina fatalmente por *el paso de una sensación de color a otra correspondiente...",* con "notas de armonía ...fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca"), habla de su gran compañero como del "hombre que sentía lo plástico con más poesía pictórica y antiliteraria", amén de exaltarlo, en efusiva transposición, por su "divina música".

Barradas se fue empinando y obtuvo premios en Francia y en Italia. Su tierra esquiva no lo había repatriado siquiera con un pasaje de emigrante en 1915 (aunque por entonces despiertos conciudadanos, dejándole promesas inconcretas, se hiciesen de concretas pinturas, a cambio de "un huevo frito con patatas"). Dueño ya de un nombre, que hubiera sido en la metrópoli antigua aún más ofuscador sin su —para nosotros bienaventurada— condición de meteco, volvió al Uruguay en noviembre de 1928, trayendo sus cuadros y una esposa pastora. Pero se murió a los tres meses, apenas cumplidos los treinta y nueve años, con prematura expiación orgánica de entusiasmos y energías sin receso.

Por la obra menuda —encantadora—, se había sobrevivido hasta entonces. Pero viviendo para la obra grande, representada por admirables series: desde *Los Magníficos* —humildes criaturas campesinas de paso por la taberna o el café urbano— hasta las *Estampas Románticas,* las *Estampas Nativas* —que se le cayeron en España de la memoria— y *Los Místicos,* su posible culminación.

El hombre, o, mejor aún, el hombre *en el tiempo,* visto como instable ser corpóreo —que se integra en su historiado indumento junto a las cosas que lo atestiguan y reflejan con vicaria personalidad— fue el tema de este admirable autodidacto, quien devolvió en arte, es decir, en alma y en creación, las imágenes que absorbió con amor y sin fatiga, alternando en los años postreros lo infantil y lo adulto, lo angélico y lo trágico. (Su Gaucho, su San José, su Cristo, su Niña de los Patos, su Virgen...).

Con portentosa dicción plástica, Barradas ilumina o ensombrece cada tema, lo acerca y no lo agota, lo ahonda y no lo enfría: por las genialidades del color y el dibujo, que instrumentan prodigiosamente la forma (sí, en *acordes* perfectos), libertándola de sus relaciones cotidianas e instituyendo un mundo original, de umbrales mágicos.

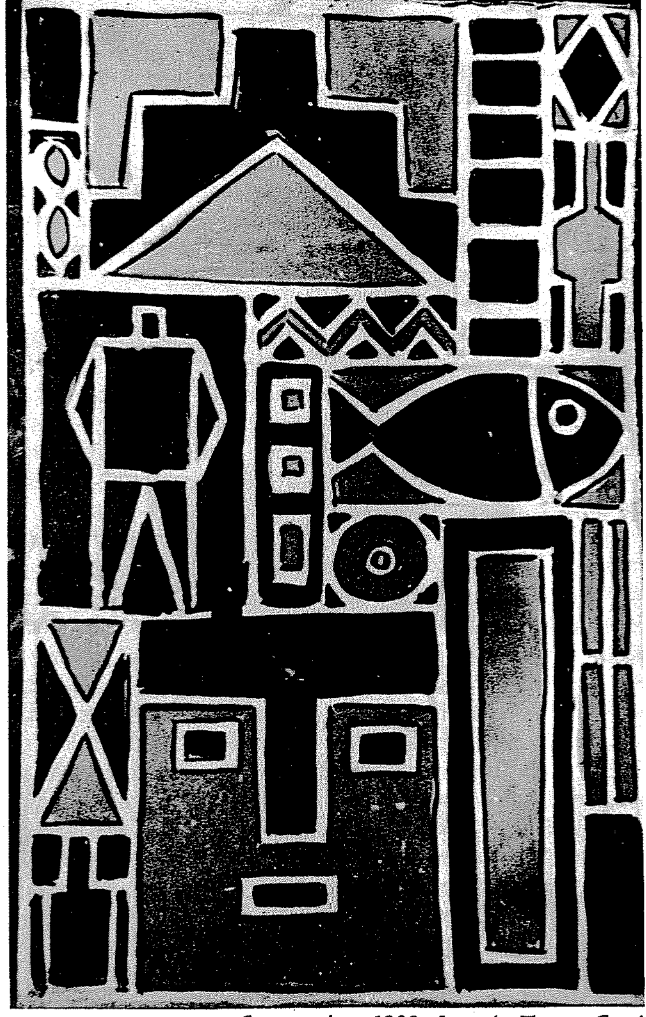
Lástima que sus cuadros más grandes —póstumo infortunio del artista— se hallen hoy como cancelados y sustraídos al fervor que los elige y a la admiración que los reclama.



Delmira Agustini. Dibujo de Rafael Barradas.



El hombre del café. Oleo de Rafael Barradas.



Constructivo, 1938. Joaquín Torres García.

Joaquín Torres García

Joaquín Torres García fue actor lejano de nuestro Novecientos. Aquí corrieron sus primeros dieciséis años y aquí los dieciséis años finales de su larga existencia; peréntesis de patria: uno correspondiente a las primicias de la vocación, no de la obra; otro al incomparable magisterio de la madurez y la ancianidad magníficas, en olor —y dolor— de creación. Los cuarenta y tres años intermedios se sucedieron fuera del país. Así en tierras foráneas, pero siempre como "pintor uruguayo", Torres desenvolvió una carrera que halló cima y término en la tierra natal, voluntariamente reasumida a sensible distancia de los días noviseculares.

Su genio, tras el aprendizaje en Mataró y en Barcelona, se explanó en tres características etapas, vinculadas por una lúcida certidumbre que lo inmunizó temprana y definitivamente contra el naturalismo: en arte no importa la *imagen real* sino la *imagen creada. Salvado* así por la conciencia de su rumbo, se estrenó con el *arte mediterráneo,* de clásica y noble factura figurativa, mayestática y estática, base del "Renacimiento Catalán"; abrazó después, por los días de la Primera Gran Guerra, la pintura del "dinamismo moderno", ya geométrica y expresionista; por fin, tras una breve estación a disgusto en el *fauvismo* —forma que abandonó por "faisandée"—, se internó en el *arte constructivo:* lo inauguró cuando se había hecho "un sitio en París"; lo corroboró en España; y lo llevó a su mayor altura en el Uruguay. Aquí había llegado con su familia, sus cuadros, su mensaje. Hombre puro y magnético, fundó en seguida más un templo que un taller —en 1934—, flanqueado por sus hijos Augusto y Horacio, hoy dos de nuestros principales pintores, y por incontables catecúmenos, entre quienes maduraban algunos elegidos. Si fue entonces un sismo en tierra de "durmientes", fue ante todo un edificador esencial: como artista, ideólogo y maestro. (Incluso, como crítico militante, que hizo del ensayo espejo apologético de su aventura creadora). Y si en años lejanos la hidrofobia de los filisteos destruyó obras suyas (los lienzos para el Salón de San Jorge en la Diputación Provincial de Barcelona), también aquí fue paciente de enconadas resistencias o acres negaciones. Pero el irrevocable revolucionario triunfó de todas las hostilidades hasta recibir homenajes y reconocimientos de compelida procedencia oficial.

El *constructivismo* —con linaje en lo primitivo y en lo egipcio— entronca modernamente con las experiencias cubistas, preludiadas por Cézanne, y, si guarda afinidad con el *neoplasticismo* de Mondrian y Van Doesburg, es arte más hondo, armado y almado: que organiza a dos dimensiones, en *estructuras* señoreadas por una *ley,* severas sinfonías ortogonales, sin descartar lo figurativo en sus modos genéricos; y que, si habla sobre todo al intelecto, *desde* la mente ordena la conmovida comparecencia del espíritu. En suma: por atributo cuádruple, el constructivismo es arte *abstracto,* o *abstraído* de la realidad primera, a fin de que los objetos armonicen• convertidos en formas esquemáticas dentro de una estructura mental; y *arte concreto,* o "en sí", por sus elementos constituyentes (el plano, la línea, el color); y *arte objetivo,* por las leyes impersonales a que responde, pero con asistencia y tutela del alma, pues sin ella de nada sirven reglas o teorías; y *arte universal,* porque si en su fase última se empeña en *traducir* las inéditas posibilidades de lo americano y obtener un "nuevo clasicismo", siempre desentraña lo absoluto en lo contingente, para expresar al hombre eterno.

Desde luego, la escuela no dejó de *moverse* como se ve (recuérdese, aún, la episódica asunción de los colores puros, o la alternancia, con el arte mural, del cuadro de caballete, en sus tres dimensiones). Y no todo fue *constructivismo* en los años finales de Torres García, quien por entonces también se enfrentó, especialmente en el retrato, a lo diferenciado e individual: con un arte figurativo a tres dimensiones, asimismo sujeto a la regla de oro, legisladora de sus ritmos, fiel a la norma desrealizadora, no ya despersonalizadora, de una sabia y original deformación: en cuadros memorables, de tonos sordos y sordo patetismo, como el Autorretrato o los estupendos ultrarretratos de Rabelais, del Greco, de Felipe II, de Velázquez, de Goya...

¿Concluiremos proclamando nuestro al artista? Si no lo fue por su desarrollo, lo fue por su origen, por su destino, por su querer; inclusive, por su espíritu ecuménico, libre y sumario, de *acento desconocido* para los críticos del Viejo Mundo: un acento —sin duda— que, intrincado con el de la propia individualidad, es privilegio del más hondo, inaparente americanismo.

Pedro Figari



Doble boda (Detalle). Oleo de Pedro Figari.

Ninguna personalidad tan asombrosa como la de *Pedro Figari* en la historia de nuestra cultura: por la múltiple magnitud de sus valores y la ley de aplazada sorpresa o de moroso advenimiento a que se sujetó su destino. Y nadie, como él, rompe o anula el juego en la boga de las perspectivas generacionales.

Gran *filósofo* —uno de los más originales en nuestra América—; gran *pedagogo* —digno de alternar con los más altos—; *pintor* genial —eso sí, revelado en la vejez—; y aún, ya con bríos menores, *narrador* significativo (sin hablar de sus tentativas dramáticas y poéticas), posee, ante todo por las tres primeras investiduras, una plural inmortalidad. Pero fue para sus contemporáneos, que no percibieron en el momento oportuno sus aspectos mayores, el prestigioso "Dr. Figari", abogado célebre, político austero y autor de varios libros vinculados con sus actividades forenses y parlamentarias.

Entre aquellas investiduras, la del artista es la más fulgurante. Figari, desde la adolescencia, se ejercitaba en acuarelas y en óleos. Como *pintor del domingo,* que pasó del academismo naturalista a un cauto impresionismo y se manifestaba en el ocio de sus absorbentes quehaceres: para todos, en calidad de distinguido aficionado. No obstante, a fines de 1917, cuando se quedó sin su Escuela Industrial —donde en artes menores había columbrado nuevos caminos—, oyó un segundo, arrasador llamamiento de su vocación plástica. Pensó entonces —el dilema es histórico— matarse o pintar. Y, botando profesión, posiciones y compromisos, quemó sus naves cotidianas, incluso al precio de la quiebra hogareña, sostenido en la crisis por su hijo Juan Carlos, artista como él. Así, desendomingándose, dio en pintor absoluto. Cuando se acercaba a los sesenta años. Hasta alcanzar, como en Buenos Aires primero, éxitos resonantes en París, y morirse en Montevideo el 24 de julio de 1938 —el mismo día en que expiró Reyles—.

Antes de proseguir, cabe establecer, pese a Desiré Roustan, que son muy débiles, en Figari, las reciprocidades entre la filosofía (de 1912) y la plástica grande (iniciada a fines de 1917). En sus especulaciones de aquel año, Figari juzga el arte por la eficacia que cabe atribuirle, desde *el punto de vista biológico,* para el mejoramiento o el bienestar de la especie. Y clasifica las artes, con pareja perspectiva, como *formas del ensueño y de la evocación* (las inferiores, entre ellas la pintura, que resulta cenicienta sorpresiva) y *como formas del raciocinio y del conocimiento* que desembocan en la exaltación de la ciencia, incluida entre ellas y colocada a la cabeza de todas. Semejante criterio, que aparta al pensador del artista, resulta filosóficamente viable y novedoso, pero carece, como instrumento crítico, de especificidad y validez. Pues la pintura sólo puede calibrarse estéticamente. Y, lo que el ideólogo deprime, se hace valor insuperable en manos del artista: *la virtud evocatoria,* por lo pronto.

Figari, entonces, *estalló* a fines de 1917 —no en 1921, como suele afirmarse— y licenció los pinceles en 1934, cuando ya había franqueado los setenta y tres años de edad.

En ese lapso de diecisiete, pintó, según cálculos estrictos, cuatro mil cartones. Sin dividirse, como si todos fuesen episodios de una sola creación unitaria: pasmosa por su intensidad y patética por el espectáculo de una vejez que creaba con prisa y sin descanso.

Figari, según Paul Fierens —que lo pone por encima del propio Dufy— llevó la pintura de género, "de un golpe... a ese punto de perfección en que llega a ser poesía, viva y pura".

Trabajaba sobre cartones crudos, en cuyas superficies vírgenes hacía ingresar los colores directamente, para prevenir las intrusiones del brillo. Y profería los valores plásticos sin modelo próximo, con una imagen prefigurada por paradigma. Así, adecuándose a la divisa de su conciencia estética —"Reconstruir la leyenda del Río de la Plata"—, buscó *el tema* en nuestro pasado autóctono: para verterlo —a través de ambientes, escenas y personajes típicos— en dinámicas estructuras, con el encantamiento solidario del *color* y la *luz.*

Luz, color y tema —en la frecuente comunicación del movimiento— constituyen lo característico de esta pintura,

que funde la *virtud plástica* y la *virtud evocatoria.* Porque Figari —y en esto reside el secreto hechizo de su arte— creaba recordando.

El *color,* que inviste dentro de su obra poderes absolutos, cunde en manchas de sinfónica unidad, abriéndose en efusión momentánea o entornándose en medios tonos y en matices finísimos. Pero suscitando *por sí solo* ritmos y formas: de ese modo Figari, alerta a la esencial homogeneidad del conjunto, pero parco en la versión de los pormenores, con el lenguaje cromático, *exclusivamente,* compone, organiza y dibuja. Sí, dibuja también, y de manera prodigiosa, con toques discretos o esquemáticos y oportunas deformaciones, de sabia, dificilísima elocuencia. Negarle oficio o decir que no sabía dibujar, como lo han hecho algunos —aun admirándolo— es ciega objeción. No es preciso desautorizarlos con la prehistoria académica del artista, pese a lo que la misma permitiría aducir. Porque Figari quiso *desaprenderlo todo* para manifestarse como quería. Y llegó a la grandeza con un arte nuevo y original: de consuno voluntario e inevitable.

Paralelamente, una *luz* sutil, da caución al lenguaje cromático e indemnidad a las figuras. Por ella, sobre todo, la virtud plástica se patentiza como virtud evocatoria.

Contaba Supervielle —y sus palabras han sido recogidas— que un día dijo a Figari: "—Hay una luz mágica en sus cuadros", y que Figari le respondió: "—Es la luz del recuerdo".

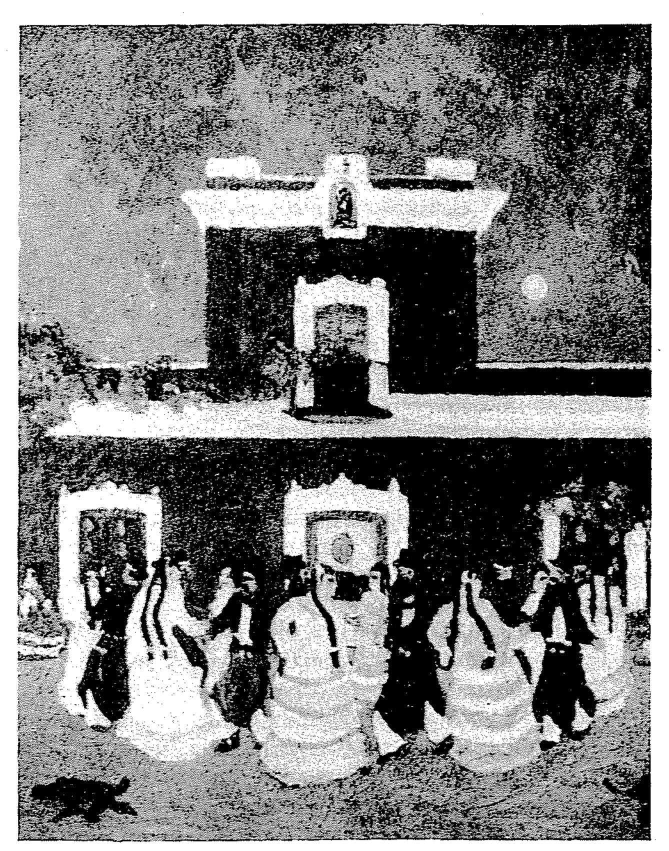
Así el viejo artista se confesaba. Con emocionante laconismo.

Desde luego, todo pintor grande se alecciona en la luz real, en la luz del presente, para transfigurarla en luz propia y convertirla en valor plástico, por un segundo fíat. Pero Figari, ya sexagenario, ahondó y afinó esa luz nueva —prohibiéndose la centelleante euforia de notorios impresionistas— con el prestigio de una antigua luz, que le cantaba desde la niñez alma adentro. De ahí una evidencia fascinadora: en su obra la memoria propone y el arte dispone, para que la nostalgia pinte. Y en ello está lo asombroso: en que la nostalgia se haga luz, no en que la luz se haga nostalgia. Esto no pasaría de mero solaz afectivo. Aquello se levanta a excepcional formulación pictórica.

También el *tema* llega del pasado: y el memorizador de la luz se dobla en el sensible memorizador de un mundo en fuga.

Cabe un paréntesis. El tema impone en la obra de Figari una americanidad de primer grado que es estrato aparente de una americanidad profunda: análoga en esencia a la de Barradas o a la de Torres, y trascendida, como en éstos (con la calidad sine qua non del arte), por un espíritu libre, ecuménico, sumario, de acento desconocido. Así Figari logró, como aquéllos, un *estilo* propio, un estilo único. Por eso la crítica ha podido compararlo, no emparentarlo, con los más disímiles pintores: Vuillard y Bonnard; Anglada, Guys, Daumier, el Aduanero Rousseau. Y no ha podido filiarlo categóricamente: pues ya lo considera un tardo epígono impresionista; o un postimpresionista vernáculo; o, más sagazmente, un representante del expresionismo.

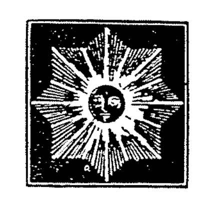
Hechas esas salvedades sobre la ilusión que podría generarse en el tema, puede ensayarse una alusión mínima a los motivos de Figari: abarcables (sin incomunicaciones, pues son puntos de vista vigentes para un solo conjunto) por *ambientes* (en una variedad que lleva del feudo pastoril al salón colonial y federal); o por *escenas* (entre las cuales cabría rememorar los coloridos bailes criollos y los vertiginosos candombes); o por *personajes* (entre éstos —fuera del árido troglodita, el indio escaso o el compadrito superficial— el gaucho o el patricio, que descuellan con sus complementarias, y, sobre todos, el negro: eufórico y humilde, embajador de su radiante africanía, explosivo o circunspecto, dentro de sus galas postizas o de su patética pobreza, en el rapto de la danza o en la solemnidad del velorio y del entierro).



Pericón en el patio (Detalle). Oleo de Pedro Figari.

Antes de suspender esta mirada sobre orbe tan rico, podrían invocarse otros elementos de puntual concurrencia: como los animales (desde el suficiente perro callejero y el adhesivo gato doméstico hasta la vaca telúrica, el potro aguerrido y el atónito matungo), los objetos (desde el mate universal hasta el digitado tamboril) y otras presencias profundas: el prócer ombú, los cielos sobrecogedores o sedantes, memoriosos y memorables sobre la pampa desmedida. (O pormenores como los de "Rincón colonial", donde la araña de caireles sólo aparece en el espejo; detalle que trasciende a manera de parábola: así, en el recuerdo de Figari, las imágenes, ausentes de lo inmediato, cobran mágica presencia).

Se integra al fin todo un mundo, que no decae en el realismo: porque está pintado desde *adentro,* al amparo de un hechizo en que se abrazan la virtud plástica y la virtud evocatoria, es decir, la pintura y la poesía.



Las letras

El modernismo y sus dos perspectivas

Nuestra literatura, la más joven del Nuevo Mundo, nació por trasplante, como todas las hispanoamericanas. Sus primicias olían a vejez, pues empezó por el *neoclasicismo:* no en 1808, como se creía —con un indigente drama en verso del Presbítero Juan Fco. Martínez—, sino en 1787 —como lo anticipamos hace años—, con una larga epístola en prosa —oreada por la "Revista Histórica" en 1912—, ágil noticia del Montevideo colonial compuesta por José Manuel Pérez Castellanos, cura y chacarero de virgilianas devociones. El período de los orígenes se canceló en 1837, con el último volumen de la *Guirnalda Poética.* Y se impuso entonces —para durar también cincuenta y un años— el *romanticismo,* explayado en cuatro borrosas oleadas, entre 1838, fecha de "El Iniciador", y 1888, fecha de un gran poema, *Tabaré.* En 1888, precisamente, una segunda obra maestra, *Ismael,* inauguró un fugaz *intermedio realista.* Pero de 1897 a 1917 se opera el advenimiento del *modernismo:* y en ese lapso nuestras letras (si no abusamos del metal que también en esa órbita sirve de padrón o dechado) alcanzaron su inesperada edad de oro.

La crítica ortodoxa repara sólo en el *modernismo poético:* definido cien veces por Darío, su líder efectivo pero involuntario, como "una estética acrática"; o una literatura personal (*"mía* en mí"); o "un movimiento de libertad" que pulverizó *clisés mentales y verbales;* o un cambio resuelto en dos orientaciones básicas: "el amor absoluto a la belleza" y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad". Tal modernismo suele aún restringirse a una de sus fases menores, el decadentismo o decadismo —con supuesta genealogía en "Langueur"—: a cargo de los discípulos o de los aprendices, por lo común, y encarnizado, casi siempre a expensas del arte, en el culto del artificio.

Pero, aún salvada esa última contingencia, es preferible un enfoque más amplio: el del modernismo como *inclusiva revolución espiritual* —diremos—, en que la precedente cabe y se dilata. Ya Rodó anticipa ese criterio en su *Rubén Darío* (1899), con una profesión de fe que lo engloba en definitiva —pese a reservas ulteriores— cuando, *extendiendo* el concepto del modernismo y *definiéndolo,* se declara afiliado "a la gran reacción que da sentido y carácter a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo [el XIX]; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas". Y si agrega que la obra de Darío —acorde "a ese sentido superior"— es "una de las formas de nuestro anárquico idealismo contemporáneo", no reduce, con una rígida postura filosófica, la ejemplar ductilidad de su tesis.

En 1932, Federico de Onís reasume —con limitaciones— la perspectiva del maestro uruguayo: "El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1888, la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política...". Luego, al consignar en las letras de ese período la hegemonía de la lírica y del ensayo, señala que el primer género es, desde el comienzo, "autóctono y original en lo esencial...". (Como Alfonso Reyes, para quien el modernismo poético es "un fenómeno de independencia involuntaria". Pero la conocida fusión de estímulos en Europa incompatibles —el romántico, el parnasiano, el simbolista— nos mueve a creer que aquel modernismo ya es algo más: una *síntesis creadora).*

Ahora bien, el *modernismo, como inclusiva revolución espiritual* acoge, en verso o en prosa —con las tres categorías del americanismo ontológico— las expresiones más varias, y acata, por encima de sus tipos dispares, *dos constantes unitivas. Una es el espíritu de libertad y renovación* en el arte arraigado o cosmopolita, puro o comprometido. *Otra, el principio de la personalidad:* siempre activo en la obra grande, pero exaltado entonces como *virtud* básica, *norma* lúcida y sumo *valor:* así Darío, el protagonista, ya lo consagra —como se ha visto— o lo exalta en verso famoso: "Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo"; así Rodó, el antagonista aparente, edificaría en torno a tal principio su obra entera, poniendo la personalidad en la cima de su tabla axiológica.

Ahora, tras lo expuesto, cabe examinar las letras del Novecientos oriental. Ya nos referimos a *la ciencia,* aún coartada en sus ambiciones; y, con mayor amplitud, a *la música* y a *la plástica,* avistadas en especial a través de *cinco nombres capitales* —uno de los cuales sólo indirectamente se asocia al período estudiado—.

Más cuantioso es el aporte de *las letras,* que dan, amén de otras figuras significativas o en cierne, *catorce grandes personalidades* (una de ellas también imprescindible en la historia de la plástica): valorables como los clásicos auténticos de nuestra literatura. Las enumeraremos cronológicamente, encabezando la nómina con los dos más ilustres representantes del siglo XIX (que ya entrevimos y fueron al par, en calidad de veteranos, actores relevantes de la época nueva): Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921); Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931); Pedro Figari (1861-1938); Javier de Viana (1868-1926); Carlos Reyles (1868-1938); José Enrique Rodó (1871-1917); Carlos Vaz Ferreira (1872-1958); Roberto de las Carreras (1873-1963); Julio Herrera y Reissig (1875-1910); Florencio Sánchez (1875-1910); María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924); Alvaro Armando Vasseur (1878); Horacio Quiroga (1878-1937); Delmira Agustini (1886-1914).

Aún podría evocarse a un hombre que se produjo en otra lengua y se alza entre los mayores líricos del siglo XX, nuestro por el nacimiento y quizá por inquietantes latencias de su poesía: Jules Supervielle (1884-1960).

HISTORIA ILUSTRADA DE LA CIVILIZACION URUGUAYA

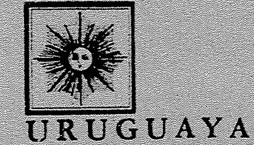
Enciclopedia

Tomo IV

* Números ya publicados

Cuaderno

Tomo IV



Publicación semanal de Editores Reunidos y Editorial Arca, del Uruguay. Redacción y Administración: Cerro Largo 949, Montevideo, Tel. 8 03 18. Plan y dirección general: Angel Rama. Director ejecutivo: Luis Carlos Benvenuto. Administrador: Julio Bayce. Asesor historiográfico: Julio C. Rodríguez. Dirección artística: Nicolás Loureiro y Jorge Carrozzino -artegraf. Fotógrafo: Julio Navarro. Impreso en Uruguay en Impresora Uruguaya Colombino S. A., Juncal 1511, Montevideo, amparada en el art. 79 de la ley 13.349 (Comisión del papel). Mayo 1969. Copyright Editores Reunidos.

1 enciclopedia + 1 cuaderno

$ 120